

Miguel Melgueira Lopes da Silveira

La Imagen Fotográfica y el Artista

Convergências n.º 2 - Dez., 2008

RESUMO

Este trabajo nace como resultado del análisis de la imagen fotográfica como representación del artista en el arte contemporáneo. Como parte de un estudio más amplio, plantea el entendimiento de la imagen fotográfica como medio potenciador de los valores individuales y de las cualidades de producción ficticia del artista en la actualidad, iniciado en el nûmen hacía el fenómeno. Revela la importancia de entender qué hay de verdad en la fotografía y qué pertenece a la verdad del artista, ya que en la auto-representación éste se siente mas atraído por la verdad que las nuevas herramientas digitales le ofrecen: ficción, mutación y apropiación.

EL CULTO DE LA INDIVIDUALIDAD

Desde la invención del registro fotográfico muchos fueron los pintores que se han pasado a su práctica. Los primeros fueron los miniaturistas. En 1850 este grupo de pintores artesanos vieron en ella una forma de trabajar más rápida y de adquirir ingresos monetarios superiores. El trabajo que exigía pintar para las clases nobles no compensaba para la mayor parte de ellos, que rápidamente pasaron a utilizar la técnica fotográfica. Ésta, al ser más accesible a otras clases, permitía cautivar a más clientes que querían transportar sus propias imágenes. El retrato miniaturista permitía que las personas llevaran consigo las imágenes de sus entes queridos, como los retratos de los ausentes, de la familia, del amigo o de la amante. Este tipo de retrato acentuaba el «encanto de la personalidad» y era una forma de «expresar su culto por la individualidad» [1].

El culto de la individualidad es parte de la esencia de los autorretratos y proviene del llamamiento profundo provocado por la fotografía, que se expresa principalmente a través del enfrentamiento presencial del Yo ante su imagen. Es una exteriorización de las cualidades interiores, que surgen de los estados conscientes y/o inconscientes de la presencia del ego y de la identidad. Es decir, la revelación del ego e identidad en el autorretrato muestra estados interiores de excitación provocados por estímulos del mundo exterior y de una relación íntima entre el estado consciente o inconsciente presente en ellos. Así, el mundo exterior influye sobre la identidad, provocando cambios del ego y de las aspiraciones visuales del artista. En el pensamiento freudiano, el Ego representa la razón y censo común, y la Identidad de las pasiones [2]. Auto-retratarse en fotografía es potenciar al mundo visible estos dos aspectos.

Cuando Freud señala que todo el conocimiento tiene origen en la percepción externa [3] establece también una relación entre ese conocimiento y nuestro interior. Exteriorizar en imagen, considera él, es todavía una forma incompleta de ser consciente [4]. Y cuando una idea existe antes de ser todavía consciente, el artista se enfrenta con lo que Freud identifica

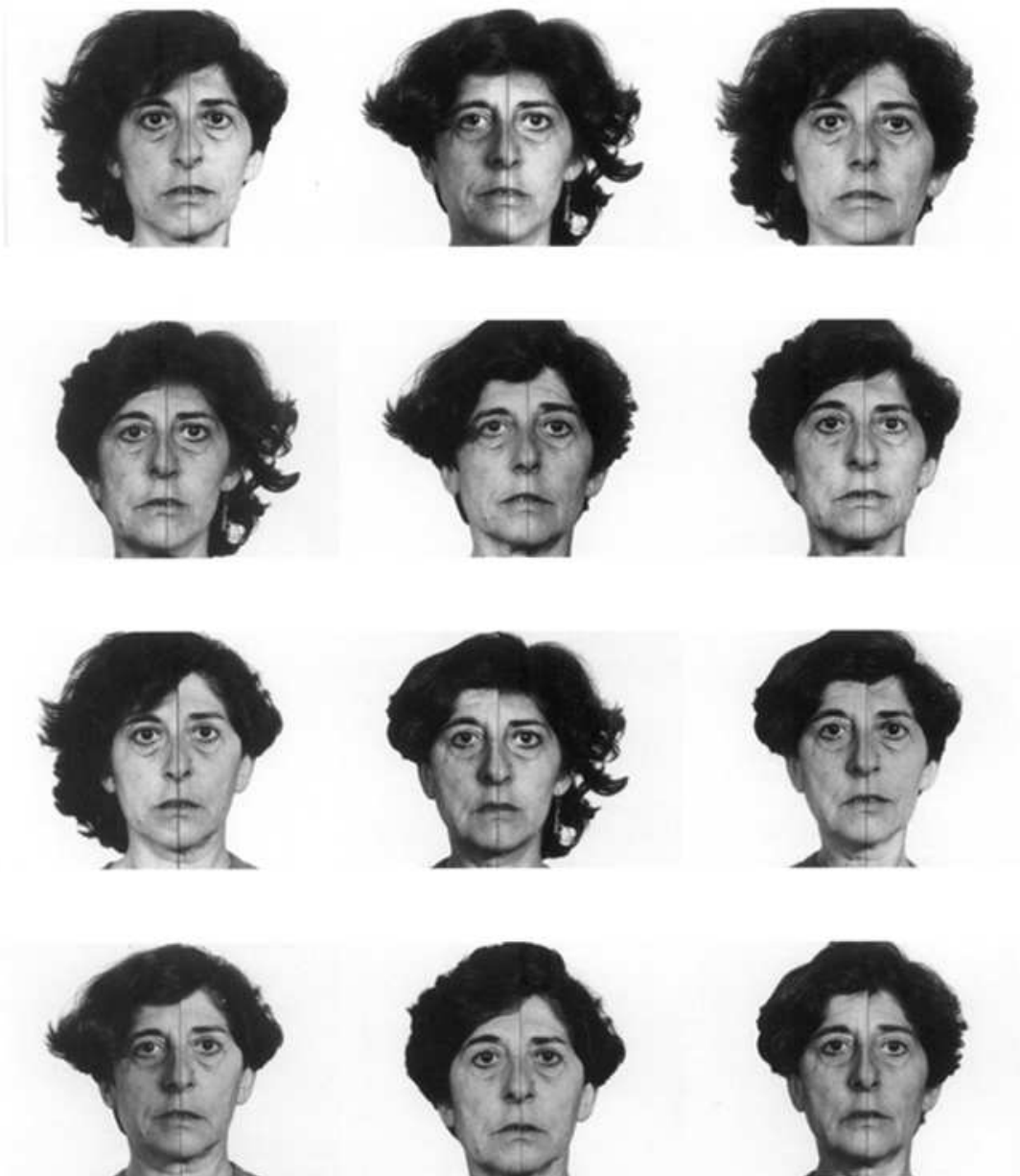
como represión [5]. Esta represión está presente en diversos autorretratos que plantean la visibilidad de la (in)consciencia y que puede ser una razón por lo que los artistas se fijan tanto en la auto-representación. Insatisfechos por la incapacidad de exponer las problemáticas interiores en una sola toma fotográfica, buscan en las series múltiples formas de plantear su individualidad.

La experiencia fotográfica en esa búsqueda resulta ser más ventajosa que en la pintura, pues permite la experimentación rápida de la toma fotográfica, mientras que la pintura exige mucho más tiempo para obtener una sola imagen.

El trabajo artístico en la fotografía puede hacer visible partes de los estados de incertidumbre en los que se encuentra el artista. La irresistible tentación de la representación del Yo en la fotografía es un vertiginoso viaje de la duplicidad de la imagen fija, que abre todas las posibilidades de especulación sobre la individualidad y los parámetros de la vida. De la percepción humana a la imagen revelada y estática, el sujeto se enfrenta con el horror y la fascinación de la imagen congelada, de la que uno ya no puede escapar [6]. La imagen fija permite el enfrentamiento con la dualidad individual. Es un espejo con memoria que aporta más información de la que es visible.

Tal vez por eso, la fotografía tiene un inmensurable poder de atracción sobre la mortalidad de las cosas porque las hace visibles en un determinado tiempo. Para Roland Barthes, estar en una fotografía implica la vivencia de una «microexperiencia de muerte» [7]. Susan Sontag le llama de «momento mori» [8]. Al clicar el disparador, defienden, uno se vuelve materia del pasado, luchando para que la fotografía no sea la muerte.

Los autorretratos fotográficos son inevitablemente un registro único de un momento temporal que no se vuelve a repetir y la sucesión de autorretratos revela una de las angustias de la existencia humana: el envejecimiento. Autorretratar significa ser consciente que a cada foto somos un poco más mayores que antes. Mirar una foto de si mismo puede ser una experiencia perturbadora y dolorosa, aunque para todos los auto-retratistas esta sea una realidad que saben que van a vivir. Algunos asumen esa condición dedicándoles una atención especial en el tiempo, fotografiándose en varios momentos de la vida, para hacer una obra en el futuro. Esther Ferrer no solo nos propone este ejercicio de espera temporal de work in progress, sino que además enfrenta pasado/presente en sucesivas imágenes, que juntas, nos indican el distanciamiento temporal. Ella misma envejece y lo hace de forma visible, pero también nos dice que todos envejecemos, que todos (de alguna manera) somos ella.



Esther Ferrer, Autorretratos en el tiempo, 1981-1999

El carácter presencial que confiere la fotografía, no solamente representa la estabilidad de la existencia de las cosas, del yo estoy aquí o del Yo soy. También puede ilusionar a los que las observan. Si por un lado la fotografía puede ser un testigo de lo real, por otro puede ser una trampa constituida por varias realidades. La creación de escenarios reales o virtuales a través del fotomontaje, proporciona no microexperiencias de la muerte, sino microexperiencias de la vida. En la actualidad, la tecnología digital potencia todavía más la capacidad del montaje fotográfico.

En el siglo XIX, a pesar de que Rejlander ya se hubiera acercado a la vivencia de múltiples personajes, nunca se trabajó tanto en la ficción como en las últimas décadas. El culto de la individualidad también engloba el abandono de su estereotipo como persona para tomar el lugar de otro. Yasumasa Morimura no solamente interpreta el papel de iconos del pasado, sino

que también recrea esos momentos, viviendo un momento de otra realidad construida por él. Las reflexiones de Serge Tiesseron valoran no tanto el hecho mortal de la fotografía sino el acto de atrapar el tiempo vivo [9]. Aunque plantea un sentimiento depresivo y de pérdida del objeto por el exceso de producción de imágenes [10], creemos que la exteriorización del Yo por la apropiación es una forma de experimentar vida, la que uno no puede obtener en la vida real.



Yasumasa Morimura, To My Little Sister-For Cindy Sherman, 1998



Cindy Sherman, Untitled Film Still # 96, 1981

Esta capacidad se debe a la creencia de que todo lo que está en las fotos es, en un primer momento, verdadero [11]. Mas tarde la experiencia puede demostrar que después de saber que no se trata de la realidad, ésta sigue estando ahí porque la fotografía también puede copiar e inventar realidades. La fotografía revela un enorme poder de realismo, a la vez que

permite la construcción de otros egos e identidades dentro de la escena fotográfica, tal como dice Sontag, «las cámaras miniaturizan la experiencia, transforman la historia en espectáculo» [12].

LA FICCIÓN COMO REALIDAD

La fotografía es uno de los medios que en la actualidad permite al artista afirmarse de forma semejante a lo que pasara con la pintura en el Renacimiento. Esto deriva probablemente de las propiedades físicas/visuales de la imagen fotográfica que ayudan a aclarar la forma bajo la que el artista se percibe. Es decir, cuestionan la representación actual y sus medios. Para ello se necesita distinguir dos elementos: el primero se relaciona con las pretensiones de proyección del artista como tal, y el segundo con el hecho fotográfico y su crecimiento como herramienta. Lo que une estos elementos es principalmente una cuestión de identificación. Rosalin Krauss, a propósito de estudios en el entorno de Pierre Bourdieu (la fotografía como arte medio), explica que «el juicio fotográfico más común no se refiere a su valor sino a su identidad» [13]. Esto nos conduce de nuevo a lo que hemos hablado sobre el culto de la individualidad y el (in)consciente freudiano, aunque hay tener en cuenta que después del deseo de la individualidad, existe el medio exterior, las herramientas, las técnicas de que el artista utiliza para transmitir esos valores.

Exteriorizar la individualidad ha incluido la ilusión de realidad (la ficción) que la imagen fotográfica permite crear (o recrear), y que asegura de forma efectiva las pretensiones de un público creativo que tiene preferencia por la manipulación. Se manifiesta así, porque aunque durante un tiempo la fotografía fue vista como portadora de lo real, ahora permite que el mismo medio sea la ilustración de lo que nunca ha sido. ¿Y no ha sido así en toda su historia? Robinson y Rejlander habían probado que la fotografía podía ser un medio perfecto para crear/modificar escenarios, hablando de montajes fotográficos de escenarios imaginados. Una realidad (re)creada que cambia los valores de la belleza en la imagen actual.

Susan Sontag nos ayuda a entender las capacidades fotográficas para la construcción de nuevos cánones de belleza: La capacidad que la cámara tiene de transformar la realidad en algo bello, proviene de sus relativas debilidades como medio de comunicar la verdad [14]. Si se exploran esas debilidades se potencia la belleza de las cosas. Por otro lado Fontcuberta es de la opinión que toda la foto es manipulada (incluso la fotografía documental) y que fotógrafos humanistas como Eugene Smith o Sebastião Salgado se basan en no «dar forma a la verdad sino a la persuasión» [15]. Esto significa que toda fotografía es de alguna manera alterada (porque está en los genes humanos la manipulación), aunque sea un impulso irreflexivo de seducción, y que por ello la imagen es más bella. Además, dice Fontcuberta:

Diógenes buscaba la verdad con su lámpara; hoy salimos a buscarla con cámaras fotográficas. La paradoja es que la lámpara de Diógenes arrojaba luz sobre las cosas y la cámara, por contra, engulle esa luz. La cámara no ilumina necesariamente nuestro entendimiento sino que, como sugería Flusser, está forzada a vérselas con lo oscuro y sombrío, con los espectros y las apariencias. Contrariamente a lo que la historia nos ha inculcado, la fotografía pertenece al

ámbito de la ficción mucho más que al de las evidencias. Fictio es el participio de fingere que significa “inventar”. La fotografía es pura invención. Toda la fotografía. Sin excepciones [16].

Y afirma también que «el buen fotógrafo es el que miente bien la verdad» [18]. Si la fotografía es la verdad (visual) y si a la vez la fotografía es realidad construida (ficción, manipulación), entonces la verdad es ficción (para la fotografía). Es decir, la ficción dice la verdad de las cosas y por eso es más bella. Esto es lo que entendemos que la fotografía aporta al autorretrato: La manipulación libre de sus individualidades.

La manipulación se acentúa al acercamos a la publicidad. En su mensaje estimula la individualidad egocentrista, el esto está hecho para ti (para el inconsciente de tú lo necesitas), idea bien vendida y profundamente enraizada en los Estados Unidos desde el I want you for the US Army. La publicidad especula todo lo que uno no es, utilizando pinturas faciales, fotografía digital y Photoshop, que transforman a las mujeres y los hombres en verdaderos íconos de belleza jamás alcanzados por el hombre y mujer urbano. Marcas como Dove apuestan por la imagen de la mujer convencional y desmantelan las técnicas que hacen ser tan bellas a las mujeres en la otra publicidad, a través de anuncios que enseñan todo el proceso de transformación de la imagen publicitaria. Sin embargo, a pesar de la imagen que Dove pretende transmitir, que es de la mujer natural que asume las proporciones y edad de las mujeres convencionales, también éstas pasan por todo un proceso de manipulación que lleva a que el espectador piense que eso es lo natural, esta soy yo. En suma, que yo me reconozca en esas mujeres. Una vez más, se trata de una cuestión de identificación.

Nótese que estas técnicas son referencias para la actuación artística de la actualidad. Todos estos procesos se caracterizan por la utilización de las tecnologías digitales para manipular las imágenes. Es la tercera jerarquía del fotomontaje: la primera manipulación fotográfica ocurrió en el siglo XIX a través de múltiples exposiciones de negativos, la segunda a través del fotomontaje de colage, y la tercera aparece mediante procesos digitales. Según Fontcuberta, todos estos procesos son en su intimidad iguales. Dice, «la huella metálica de la fotografía primigenia se transforma en huella digital, pero en huella al fin y al cabo» [19]. La fotografía es desacreditada como testigo fiable, dada la posibilidad de todo tipo de manejo, por lo que su veracidad (real o ficticia) dependerá de la autenticidad del fotógrafo como autor [20].

Es en este campo es donde se cree que el artista y su representación deben estar. Artistas como Yasumasa Morimura son creadores que saben asumir las herramientas que manejan, por ejemplo la manipulación digital, como si se tratara de una parte más de la función del hacer artístico, como la utilización de una gran angular. El manejo del ordenador no es menos especulativo que el trabajo del laboratorio fotográfico, que en esencia, es un Photoshop manual. Las fotografías de Joel-Peter Witkin son escrupulosamente trabajadas en laboratorio como si fueran talladas por un cirujano, a imagen de Yasumasa, que une las piezas montadas sin dejar rastro o heridas de la operación digital. Por eso, se les atribuye un valor original, que es diferente de la manipulación no asumida, sin valor, y engañosas, aunque la gente crea en lo que ve (fotoperiodismo, por ejemplo).

Los nuevos (auto) retratistas pretenden utilizar utensilios que les permitan la manipulación libre de la imagen, sea para una simple toma directa, sea para transformarla a través de la tecnología digital. La imagen plástica obtiene desde finales de los años cincuenta más

versatilidad y poder de metamorfosis, haciendo que los artistas elijan gradualmente la fotografía como medio de expresión.

Ver en la fotografía los estados de ficción que pueden ser más bellos que la realidad, puede atraer al auto-retratista y conducirlo a la búsqueda de diferentes perspectivas de su individualidad. Eso se transmite apoderándose de estados psíquicos de figurines, ambientes diversos, espacios imposibles y personas imaginadas o vividas en otros momentos. O también acercarse a otros cánones estéticos, como el cine. Los trabajos de Cindy Sherman son aproximaciones pictóricas al cine, un tipo de fotografía que Jeff Wall llamó «cinematografía» [21]. Él mismo trabaja la fotografía como si fuera un realizador cinematográfico, o más bien, como un director de fotografía. La luz está impecablemente preparada en un tableaux vivant ficticio, y en ambos casos las fotos suelen acercarse tanto a la imagen cinematográfica que nos ilude, y nos conduce a pensar que se trata de un fotograma extraído de una película.

Los espacios de ficción que se pueden encontrar en la fotografía son casi inagotables. Los autorretratistas han visto en las propiedades fotográficas la posibilidad de expansión personal e interior. La fotografía (dentro del autorretrato) se acerca a sensaciones estéticas como las del teatro (Julia Ventura), de la escultura (Edgar de Souza), del cine negro y blanco (Jorge Molder), a los carteles publicitarios (Richard Price), a diarios fotográficos (Nan Goldin), o al fotoperiodismo moderno (Martin Parr). También la fotografía se puede aproximar a los cánones de la pintura. Los autorretratos de Albano Afonso nos conducen directamente a la tradición clásica del autorretrato. En *Autorretrato con Durero* (c.2002) se apropia de uno de los autorretratos de Durero, y aunque las perforaciones en el papel fotográfico sean visibles, y los ojos sean los del fotógrafo, y se vean parte de los pelos, y parte de su cuerpo por todas las perforaciones, la primera experiencia visual que se tiene se acerca a la pintura de Durero [22]. Esta apropiación es notoria principalmente porque los autorretratos de Albano Afonso se apoyan en cuadros famosos, como los de Velázquez.



Podemos concluir por lo tanto que la fotografía creó necesidades propias de la manipulación de la realidad y se reinventa en los sistemas digitales. Sin embargo, también son estos sistemas los que en el futuro pueden dejarla fuera de escena. Asimismo, encontramos sentido en las palabras de Doubois cuando dice que «es en el artificio mismo que la foto se volverá verdadera y alcanzará su propia realidad interna. La ficción alcanza e incluso supera la realidad» [23]. Superado lo verdadero por la ficción, ¿podrá la fotografía y los mecanismos que la mueven seguir su camino dentro del autorretrato? Creemos que si, porque la individualidad (a través del intelecto) es en si una forma de manipulación, que mientras va encontrando herramientas ficcionalmente tan potentes como ella misma, se adapta, se apodera de ella y la maneja.

Esto puede significar que el autorretrato está hoy en la fotografía y en lo digital, pero mañana podría evolucionar hacia el uso de otros materiales que se identifiquen con la manipulación cerebral. Esta cuestión roza los límites de la fotografía como herramienta al servicio del arte, y por esto se intuye parte de verdad en el escepticismo de Fontcuberta: ¿Reaccionará la fotografía a tiempo para escapar a su suicidio anunciado?[24] Al autorretrato le importará poco esta cuestión, mientras tenga su espacio de manifestación. La fotografía es solamente un fenómeno, como la pintura lo fue, de manifestación hacia el exterior. El fenómeno es solamente la exteriorización del numen, que es donde reside el autorretrato.

NOTAS

1 - FREUND, Gisèle, La fotografía como documento social [1974], 9ª ed., Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2001, p. 14.

2 - FREUD, Sigmund, The Ego and the Id, New York, W. W. Norton & Company, 1962, p. 15.

3 - "...all knowledge has its origin in external percepção". Ibidem, p. 13.

4 - "Thinking in pictures is, therefore, only a very incomplete form of becoming conscious". Ibidem, p. 11.

5 - "The state in which the ideas existed before being made conscious is called by us repression". Ibidem, p. 4.

6 - «O retrato fotográfico vem confrontar o sujeito com o horror e o fascínio de uma imagem especular fixa». Véase en MEDEIROS, Margarida, Fotorafia e Narcisismo: o auto-retrato contemporâneo, Lisboa, Assírio e Alvim, 2000, p. 50.

7- BARTHES, Roland, La cámara lúcida, Nota sobre la fotografía [1980], 9ª ed., Barcelona, Ediciones Paidós, 2004, p. 42.

8 - SONTAG, Susan, Sobre fotografia [1977], São Paulo, Companhia das letras, 2004, p. 26.

9 - TISSERON, Serge, Le mystère de la Chambre Claire, Paris, Les Belles Lettres, 1996 (citado en MEDEIROS, Margarida, op.cit., p. 52).

10 - Ibidem

11 - Esta percepción nos llega de la herencia de la pintura del Quattrocento. Véase más información al respecto en BOURDIEU, Pierre, París, Minuit, 1965, pp.108-109 (citado en DOUBOIS, Philippe, El acto fotográfico, De la Representación a la Recepción [1983], Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1986, p. 37.)

12 - "As câmeras miniaturizam a experiência, transformam a história em espetáculo". Véase SONTAG, Susan, op. cit., p. 126.

13 - KRAUSS, Rosalind, Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos [1990], Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 220.

14 - «A capacidade que a câmara tem de transformar a realidade em algo belo decorre da sua relativa fraqueza como meio de comunicar a verdade». Véase SONTAG, Susan, op. cit., p. 128.

15 - FONTCUBERTA, Joan, El beso de Judas, Fotografía y verdad [1997], 5ªed, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 154.

16 - Ibidem, p. 167.

17 - Ibidem, p. 15.

18 - Ibidem, p. 150.

19 - Ibidem.

20 - WALL, Jeff, Fotografía e inteligencia líquida, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007, p. 41.

21 - Podemos acercar esta obra al proceso de ver-en de Richard Wolheim. Véase p. 201 de este estudio.

22 - DOUBOIS, Philippe, op. cit., p. 40.

23 - FONTCUBERTA, Joan, op. cit., p. 17.